



Marges

Revue d'art contemporain

20 | 2015

Dispositif(s) dans l'art contemporain

Edgar Guzmanruiz. *Germania* : le fantôme d'un héritage inconfortable

Entretien avec Angelica Gonzalez

Angelica Gonzalez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/988>

DOI : 10.4000/marges.988

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 118-143

ISBN : 978-2-84292-424-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Angelica Gonzalez, « Edgar Guzmanruiz. *Germania* : le fantôme d'un héritage inconfortable », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/988> ; DOI : 10.4000/marges.988

Edgar Guzmanruiz

Germania : le fantôme d'un héritage inconfortable

Entretien avec Angelica Gonzalez

Angelica Gonzalez : *Vous avez travaillé pendant deux ans sur un projet artistique qui implique un processus complexe de recherche architecturale et historique à partir du projet hitlérien Germania. Celui-ci était destiné à être montré à Berlin en 2013, dans le cadre d'un ambitieux événement : « Diversité détruite », qui remémorait 80 ans plus tard la prise de pouvoir par les Nazis. Ma première question concerne Germania. Pourquoi revenir sur ce projet ? Pourquoi la problématique de ce projet continue-t-elle, aujourd'hui, à être présente dans l'imaginaire allemand et, en particulier, de l'histoire de la ville de Berlin ?*

Edgar Guzmanruiz : Effectivement, le projet de restructuration de la ville de Berlin entre 1937 et 1943 appelé *Germania*, fut dans le programme politique d'Hitler un point de focalisation constant de son intérêt. Il est

connu que, pour le dictateur, Berlin représentait une obsession qui simultanément générerait en lui une attraction et une répulsion, à cause de la « décadence » de sa vie culturelle dans les années 1920 et 1930. Cette ville intense et diversifiée était un danger qui devait être combattu mais représentait une enclave pour la prise de pouvoir. Dans ce projet, dirigé et planifié par son architecte Albert Speer, il était nécessaire d'employer tous les moyens pour son uniformisation en accord avec les plans d'urbanisme. Ce qui est insupportable pour une dictature, c'est le dissensus. *Germania* signifiait tout cela, elle impliquait de ranimer les idéaux des villes de l'Antiquité classique avec perfection et uniformisation afin de pouvoir se comparer à d'autres capitales « impériales » comme Paris, Vienne ou Rome. Pour réaliser ce projet urbanistique, il était nécessaire de

détruire afin de reconstruire. La guerre était pensée comme une partie de la planification de *Germania*. Ceci n'est pas un fait isolé de la pensée de la modernité.

Il faut rappeler que le projet de *Germania* n'a jamais été concrétisé : peu de constructions ont été réalisées et détruites (la Maison du Tourisme/ Haus des Fremdenverkehrs) et seulement certaines parties ont survécu jusqu'à aujourd'hui, quand elles n'ont pas été enterrées avec un accès limité (les Tunnels d'Autoroute sous le Tiergarten/Autobahntunnels unter dem Tiergarten) ou réhabilitées en attractions touristiques et objets de projets artistiques (le Corps de charge lourde/Schwerbelastungskörper). Au cours de ma recherche, j'ai rassemblé beaucoup d'exemples de la manière dont *Germania* a influencé divers projets construits depuis l'après-guerre, mais j'aimerais en mentionner un en particulier. J'ai fait différentes rencontres avec les architectes Schultes et Frank qui ont gagné en 1993 le concours d'idées pour réaliser les nouveaux bâtiments du gouvernement quand, après la chute du mur en 1989, on a décidé que Berlin redeviendrait la capitale de l'Allemagne. Ces architectes ont obtenu le prix avec leur concept de bâtiments qui s'érigent comme une barre rectiligne et rectangulaire de presque 1 km de longueur, appelés « Bande de la Fédération ». Ils sont orientés dans la direction Est-Ouest, non seulement pour célébrer la réunification allemande, mais aussi pour signifier une barrière symbolique contre l'axe Nord-Sud qu'Hitler avait planifié, conformément à l'avenue la plus importante de sa nouvelle capitale. Ce fait m'a permis de comprendre avec plus de clarté en quoi consistait le « fantôme » de *Germania* et de le comparer avec d'autres exemples de la nouvelle architecture gouvernementale allemande qui suppose de construire contre

l'architecture planifiée par les Nazis.

La pièce centrale de ma recherche amène à la création du *Modèle de superposition Germania-Berlin* : un palimpseste dans lequel les bâtiments les plus importants de *Germania* – parmi lesquels sont mis en valeur le « Grand Pavillon du Peuple » et le « Palais du Führer » grâce à une couverture transparente – se superposent, selon la même échelle, à l'endroit même où ils auraient dû être construits. Cela coïncide exactement avec les constructions plus significatives du quartier gouvernemental de l'actuel Berlin, comme la Chancellerie fédérale et le Bundestag. L'intention artistique est de montrer comment en Allemagne l'élaboration de ce passé est une constante qui module la forme dans laquelle les architectes, les paysagistes, les artistes, les designers, etc., ont planifié et construit leurs œuvres de 1945 à aujourd'hui. Même si cela en est clairement une conséquence, car tout est resté contaminé, il faut comprendre l'impact d'un projet qui existe « seulement » en dessins, plans, maquettes et photos, lequel a encore tout ce pouvoir. Quatre-vingts ans après la prise de pouvoir du Parti National Socialiste, les conséquences urbaines sont toujours autant significatives.

Le thème de la mémoire implique des positions inconciliables qui se projettent dans le présent et qui obligent à avoir une réflexion sur la manière dont on doit parler, ou ne pas parler, du passé. Hitler continue même aujourd'hui à être un sujet de débat sur la manière de se situer face à ce passé. Même si je perçois que dans la société allemande, il n'existe plus de tabous sur ce sujet et que le débat est plus ouvert à propos de la révision/*Aufarbeitung* de ce passé et à sa confrontation, il existe encore une profonde peur difficile à percevoir en surface. Un siècle est insuffisant en termes de transformation radicale de la mémoire collective d'une société.



Ci-dessus

Edgar Guzmanruiz, *Bande de la Fédération*, Berlin, 2013.

Ci-contre

Axe nord-sud de *Germania*, modèle original. Source : Karl Arndt, Georg Friedrich Koch, Lars Olof Larsson, *Albert Speer: Architektur, Arbeiten 1933-1942*, Ullstein GmbH, Francfort-sur-le-Main/Berlin, 1978, p. 94.

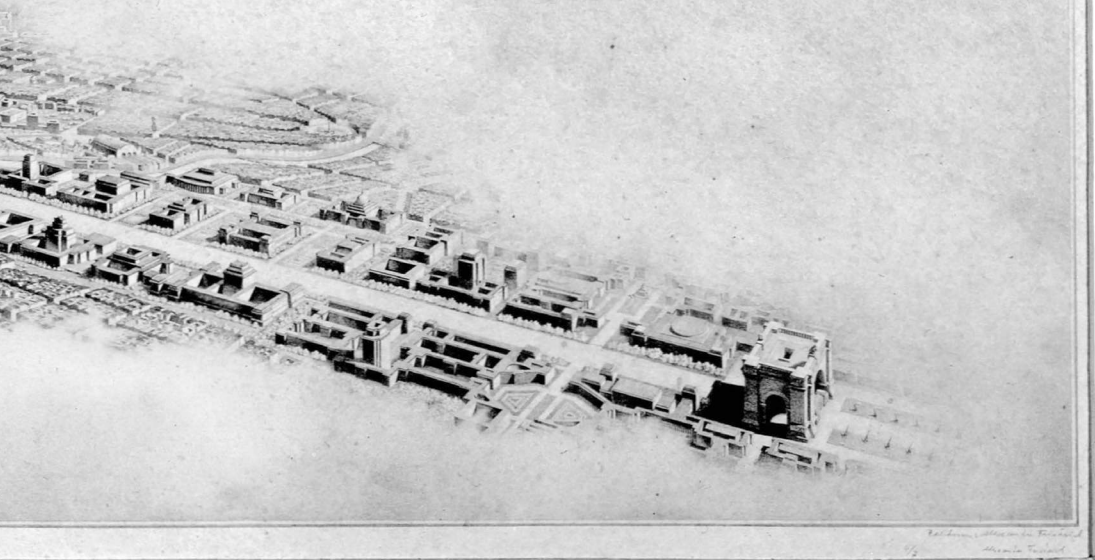




Ci-dessus

Superposition de *Bande de la Fédération*, 1992, sur la perspective à vol d'oiseau de l'axe nord-sud de *Germania*, état de planification de 1941.

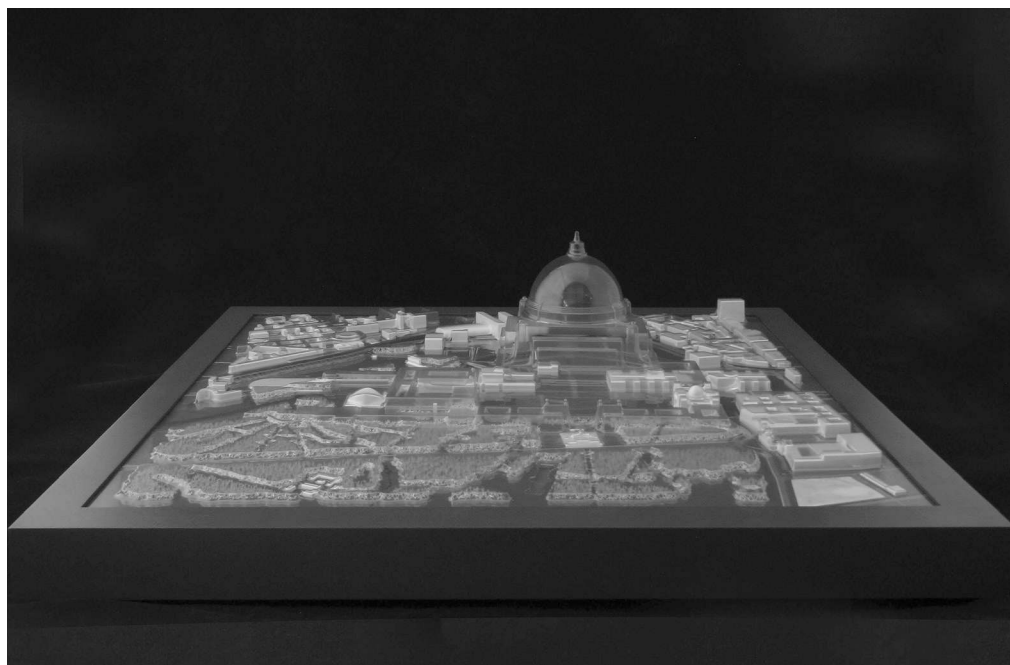
Source : Schultes Frank Architekten et Landesarchiv Berlin, F Rep. 270, A 8750, [Vogelschau der Nord-Süd-Achse] d'Alexander Friedrich.





Ci-dessus et ci-contre

Edgar Guzmanruiz,
Modèle de superposition
Germania-Berlin,
plastique thermoformé,
polyuréthane, carton,
69,3 x 69,3 x 20 cm,
photographe : Yomayra
Puentes-Rivera, 2013.



Un jeune Allemand m'a fait remarquer que sa peur était celle de penser à ce que lui-même aurait pu devenir à l'époque. Cependant, c'est dans le cadre d'une ouverture de la société allemande que je peux réaliser ce projet, même si divers épisodes de cette histoire ont encore besoin de plus de temps.

AG : *Votre projet Héritage inconfortable a nécessité de travailler sur diverses disciplines en parallèle: l'architecture, la sociologie, l'histoire culturelle et l'histoire de l'art. Depuis quelques décennies, on parle fréquemment des besoins de l'artiste qui sert des méthodologies d'autres disciplines. On note aussi des contraintes liées aux différentes connaissances impliquées par des méthodes de travail différentes. Quelles difficultés avez-vous rencontrées en développant ce projet en tant qu'artiste ?*

EG : J'ai commencé dans un premier temps à partir de l'architecture, avec un travail de recherche de plans, de photos, d'esquisses et de maquettes de *Germania* dans les archives, les bibliothèques et les musées de la ville. Ce travail a été lent et complexe car l'accès aux archives sur *Germania* est particulièrement surveillé, ce en quoi je perçois une intention, peut-être inconsciente, de ralentir la recherche, comme un mécanisme de contrôle efficace. En 1943, les avancées de la planification architecturale doivent s'interrompre à cause de la guerre qui déplace les priorités. À cause de cela, la documentation est fragmentée et il n'existe pas de version définitive du projet. Cela a représenté, pour ma recherche, une difficulté supplémentaire. De plus, les maquettes originales du projet et de nombreux plans ont été détruits, ce qui amène au fait que, même si j'ai cherché à être le plus exact possible, je savais que je construisais l'image d'un puzzle qui restera toujours in-

complet. Ce travail de rigueur architecturale m'a obligé à avoir des dialogues permanents avec des architectes et des historiens de la ville qui, avec leur connaissance technique et contextuelle, m'ont apporté des données essentielles que j'ai intégrées à la maquette palimpseste.

J'ai pris une décision allant à l'encontre du passé nazi, en faisant un petit modèle d'un projet « démesuré », puisque les maquettes que construisaient les Nazis étaient de vaste dimension. De même, la taille du travail permet de comparer les deux réalités urbaines d'un seul coup d'œil: le projet *Germania* et la réalité construite aujourd'hui. D'un autre côté, j'ai décidé consciemment de ne pas utiliser dans la maquette les couleurs rouges, blanches, noires et marrons.

Dans le deuxième temps de ma recherche, à la suite de deux années de rencontres, j'ai réalisé une approche des différentes impressions et souvenirs de *Germania* à travers une série d'entretiens et de notes. Je ressentais le besoin de communiquer avec les autres, parfois en les défiant sur un sujet délicat qui implique une prise de position politique face à un passé gênant. Cela m'a amené à un long processus de compilation d'enquêtes qualitatives en essayant d'enregistrer et de documenter les impressions de l'autre, mais aussi ses réactions de malaise avec le sujet abordé, y compris celles purement physiques. Il est nécessaire de reconnaître ici que ma condition d'étranger m'a permis d'avoir une vision en partie privilégiée pour avoir un recul sur le sujet et j'ai perçu à certaines occasions que « l'autre » questionnait ma légitimité à faire des affirmations sur ce sujet, montrant même une certaine méfiance. Le fait de « ne pas appartenir » à cette histoire, mais de m'efforcer de répondre avec rigueur à ce que l'autre exigeait, m'a aidé à créer une proximité avec le sujet qui n'existait pas

au préalable. Cela peut probablement se rapprocher d'un travail de type sociologique ou de l'objectivité d'un chercheur face à un sujet d'étude.

D'autres rencontres disciplinaires se sont produites avec des historiens et des spécialistes en patrimoine architectural. Par cette recherche, j'ai pu approcher des problématiques actuelles de restauration en lien avec cet héritage inconfortable autour duquel tournent plusieurs interrogations : quels usages donnons-nous aujourd'hui à ces bâtiments et bunkers qui sont les héritiers de cette époque ? Que doit-on se remémorer ou oublier et comment ouvrir cette histoire pour les générations futures ? Qu'est-ce l'on doit détruire, documenter, maintenir comme ruine ou restaurer de cet héritage ? Comment se légitiment les coûts que cela implique ?

Mon travail a consisté à extraire cette connaissance de toutes les informations — de l'architecture, de la sociologie, de l'histoire — et de les transformer en projet artistique. S'y reflète le concept de juxtaposition des temporalités, le vide qui n'est pas vide mais reflète à l'évidence l'absence et qui a un caractère sémantique. Par rapport au contexte, l'absence adopte différents signifiés. Le vide laissé par la Nouvelle Synagogue de Berlin, incendiée par les Nazis, ne signifie pas la même chose que celui du Nouveau Centre de Berlin, sur le site où aurait été construit le « Pavillon du peuple » de *Germania*. D'autre part, j'ai travaillé aussi sur le concept de « sur-écriture de réalités », au moyen duquel je veux souligner que lorsqu'un gouvernement change pour un autre qui lui est opposé politiquement, le nouveau pouvoir tend à réécrire l'histoire et la mémoire.

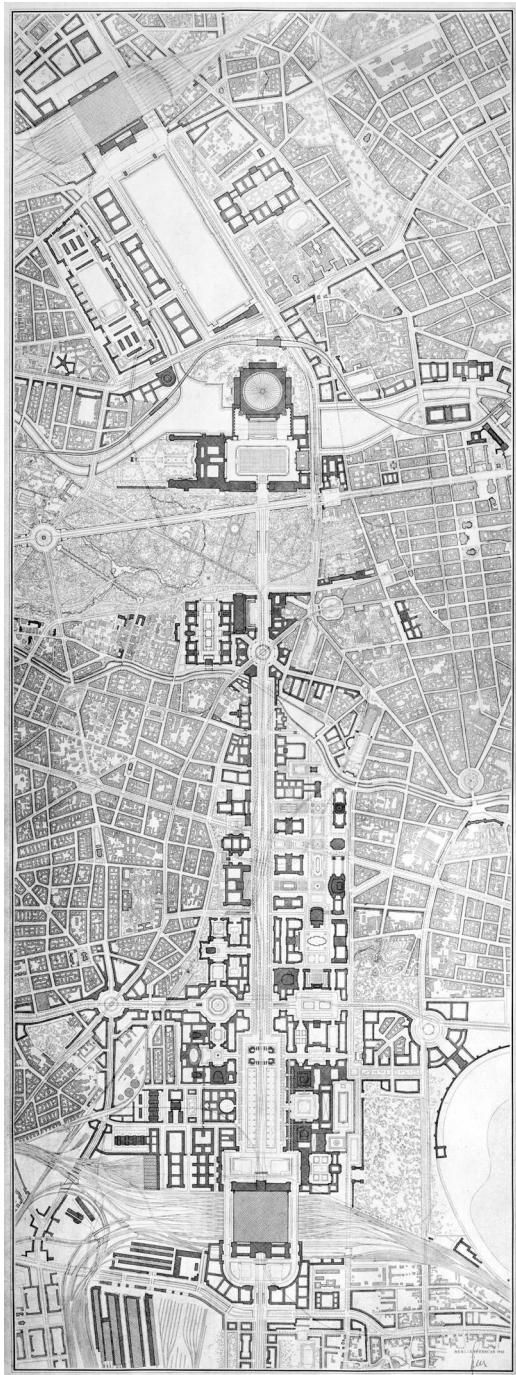
AG : *En parlant de fascination et d'horreur, je voudrais élargir la question de l'architecture à celle des dispositifs de pouvoir. Dans*

le projet Germania comment ces dispositifs sont-ils présents ?

EG : Tout au long de l'histoire, plusieurs gouvernements ont utilisé l'architecture comme dispositif pour montrer et assurer leur pouvoir. Pour Hitler, c'était clair. Il affirmait qu'un gouvernant meurt avec ses paroles, mais que les architectures restent avec le temps, ce sont. Il était tellement séduit par les constructions de l'Antiquité qu'il a créé ce qu'il appelait « la loi des ruines », selon laquelle les bâtiments devraient être désignés de telle manière que même les ruines seraient « belles ». Dans le film *La Parole de la pierre* de 1939, on peut observer, dans des multiples maquettes, son obsession de l'utilisation du style néo-classique pour les bâtiments représentatifs. L'aspect « démesuré » de ses projets de construction avait pour intention de faire sentir aux autres qu'ils étaient des êtres infimes et de leur faire comprendre qui commandait. D'un autre côté, après avoir étudié des centaines de plans de *Germania*, je me suis trouvé à plusieurs occasions perdu dans la correspondance des niveaux et de la façade des édifices. Tout me semblait égal. Je me sentais comme dans un labyrinthe. Je ne sais pas jusqu'à quel point la monotonie de ces façades et dessins était utilisée consciemment comme un dispositif uniformisant, ou si elle était simplement la conséquence logique d'une seule entité planifiant de manière unidirectionnelle un projet d'une telle envergure.

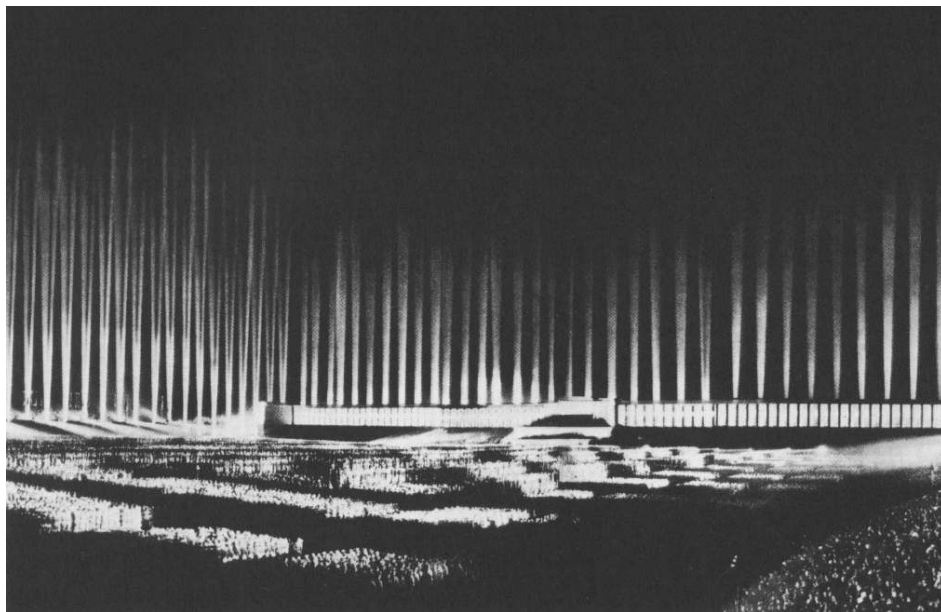
En réalité, Speer a commencé à travailler en 1937 pour Hitler comme « scénographe ». Il dessinait des spectacles militaires intelligemment planifiés, qui commençaient à la tombée de la nuit. Peu à peu s'illuminaient les drapeaux rouges avec des svastikas qui contrastaient avec le ciel bleu foncé. Les spots de lumière, alignés et dirigés vers le

Plan de l'Axe nord-sud
de la Gare du Nord à
la Gare du Midi. Source :
Landesarchiv Berlin,
A Pr.Br.Rep. 107 (Karten)
– Inspecteur Général
des Bâtiments
pour la Rénovation
de la Capitale du Reich
(Plankammer), 9 février
1942.





Façade principale
du « Grand Pavillon
du Peuple ». Modèle
photographique sud,
état de la planification,
1940. Source :
*Albert Speer: Architektur,
Arbeiten 1933-1942,*
op. cit., p. 77.



Ci-dessus

Congrès de Nuremberg
sur le terrain du Congrès
du parti du Reich,
11 septembre 1937.

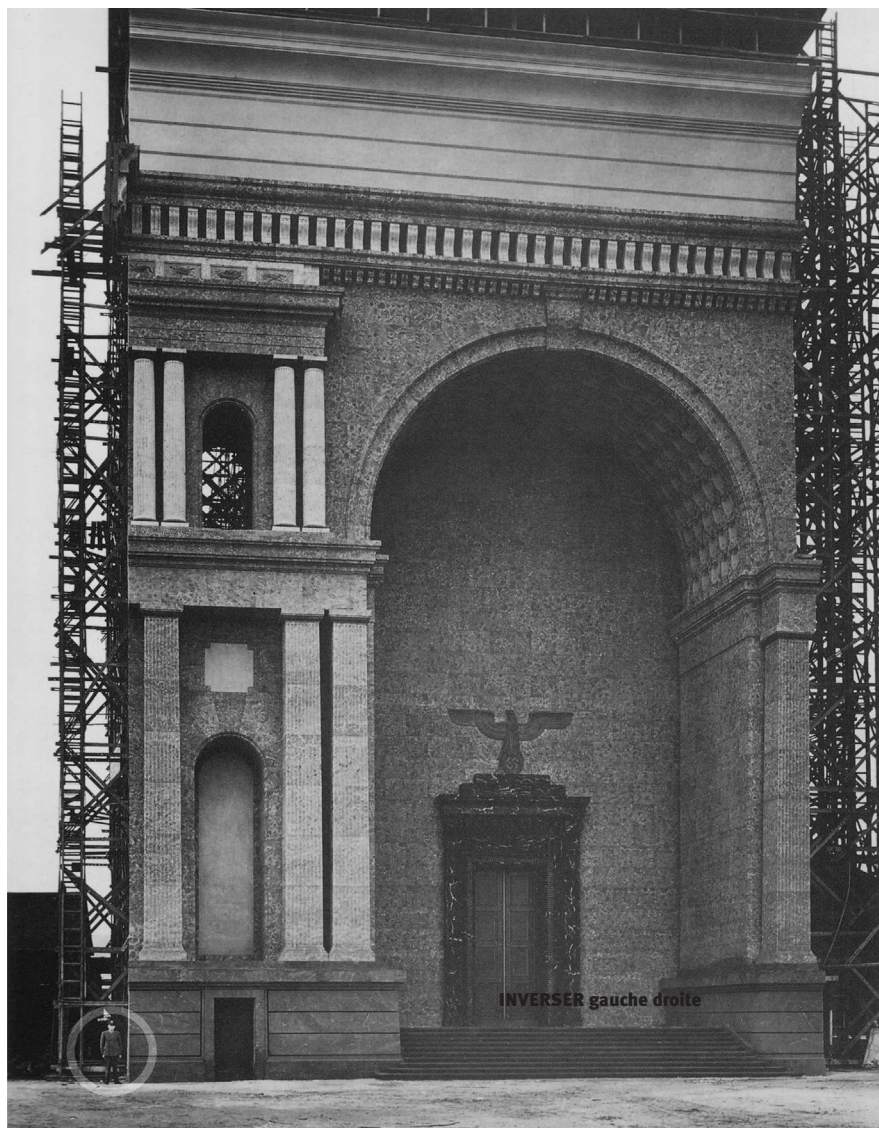
Source : *Albert Speer :
Architektur, Arbeiten
1933-1942, op. cit., p 90.*

Ci-contre

La Galerie de marbre de
la Nouvelle Chancellerie,
1938.

Source : *Albert Speer :
Architektur, Arbeiten
1933-1942, op. cit., p. 38.*





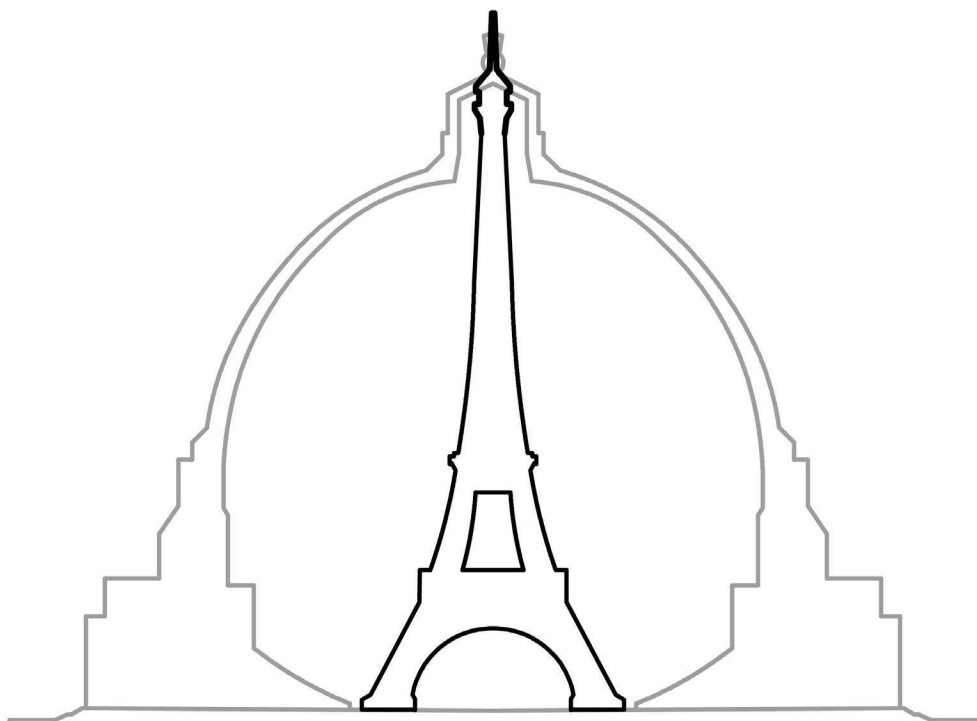
Ci-dessus

Maquette grandeur nature du Hall, Haut commandement des forces armées, version intermédiaire.

Source : Arbert Speer : *Architecture 1932-1942*, op. cit., p. 90.

Ci-contre

Comparaison de taille entre la tour Eiffel et la Grande Halle de *Germania*, Edgar Guzmanruiz, 2015.





Ci-dessus

Traces de la cage d'escalier, exposition « Héritage inconfortable », Académie des Arts, Pariser Platz 4, Berlin, photographe : Dimitrios Katsamakas (DELTA-KAPA Photography), 2013.

Ci-contre

Visiteur dans l'exposition « Héritage inconfortable », Académie des Arts, Pariser Platz 4, Berlin, photographe : Dimitrios Katsamakas (DELTA-KAPA Photography), 2013.



Judenreine Gebiete

Kant

Stuttgarter Platz

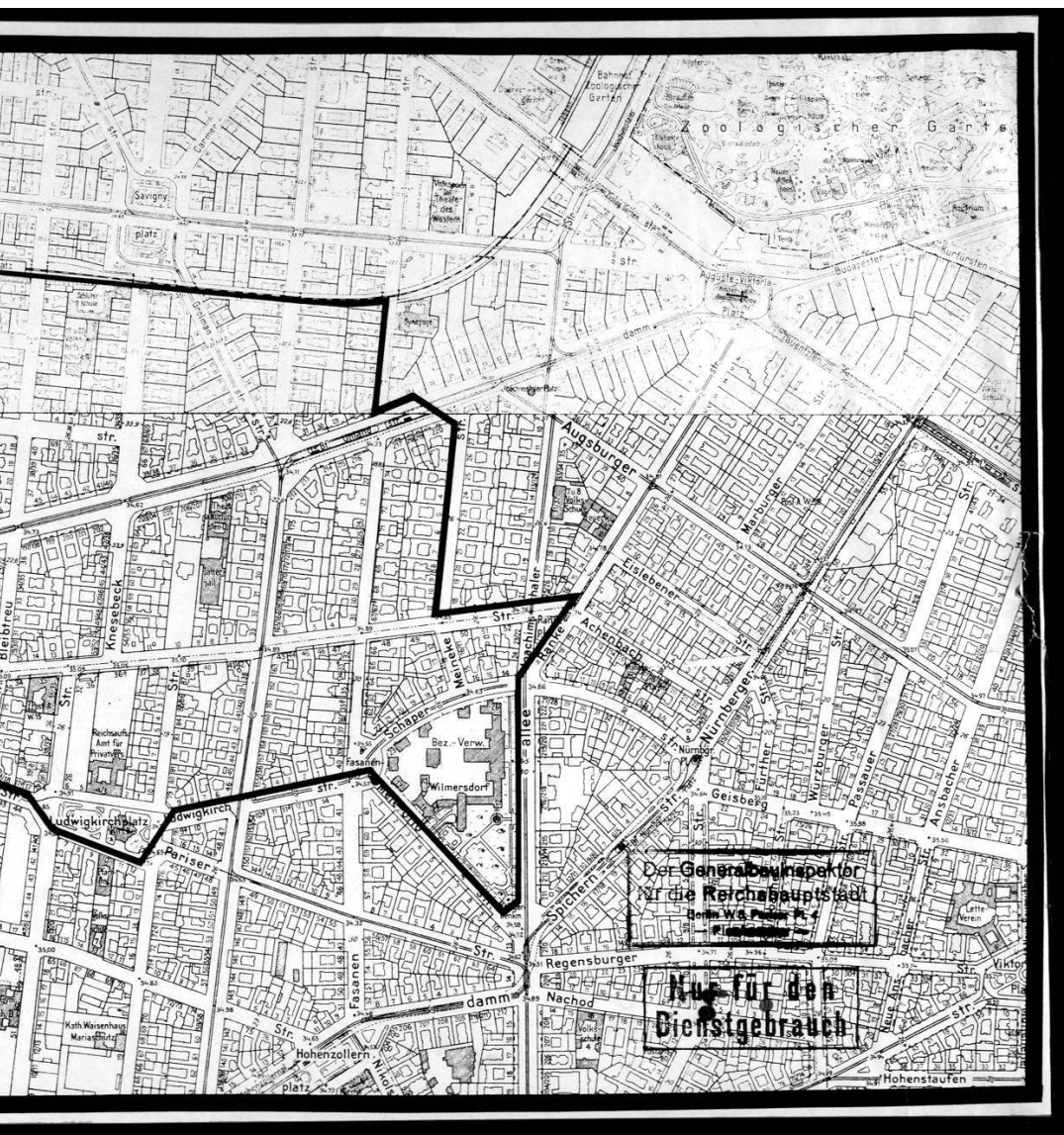
Bahnhof Charlottenburg

A R L O T I E N B U R G

1:4 000

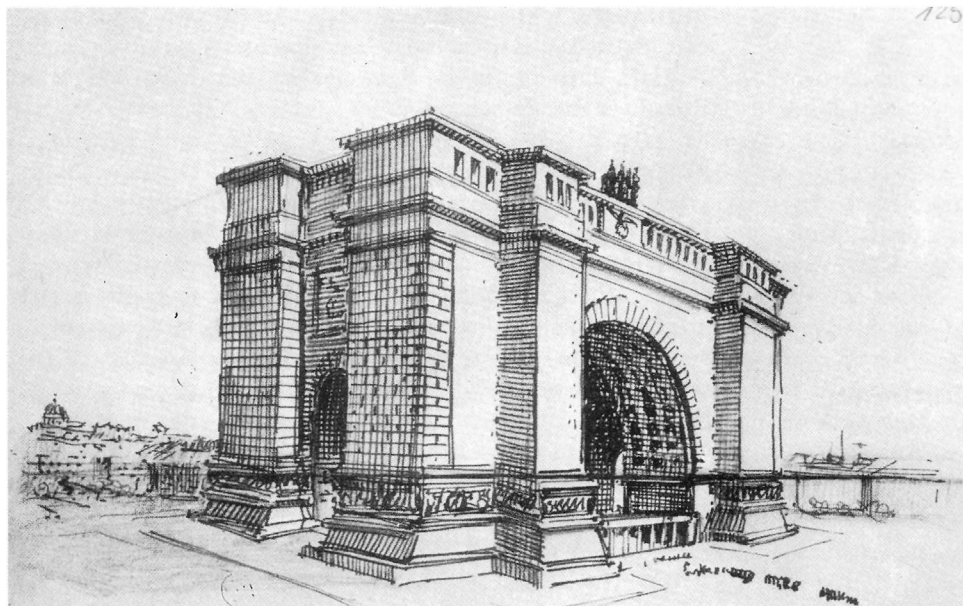
« Zones nettoyées de Juifs ». Plan créé par le Generalbauinspektor (G.B.I.), Pariser Platz 4,

Source : Landesarchiv
Berlin, A Pr.Br.Rep. 107
(Karten), Nr. 7.



Der Generalbauinspektor
für die Reichshauptstadt
Berlin W 6, Postfach 11 4
- Pflanzengarten -

Nur für den
Dienstgebrauch



Ci-dessus

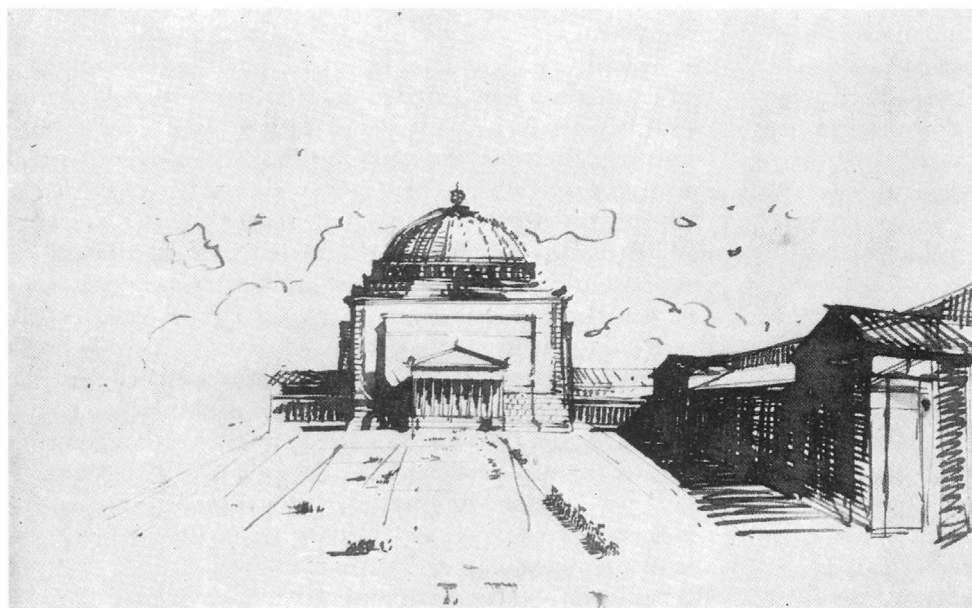
Esquisse d'un Arc de triomphe pour Berlin, dessin à l'encre d'Adolf Hitler, 1925 (taille originale).

Source : Léon Krier, *Albert Speer: Architecture 1932-1942* New York, The Monacelli Press, 1985, p. 49.

Ci-contre

Esquisse d'une Grande Halle pour Berlin, dessin à l'encre d'Adolf Hitler, 1925 (taille originale).

Source : *Albert Speer: Architecture 1932-1942*, op. cit., p. 75.



zénith, dessinaient une « cathédrale de lumière » païenne. De gigantesques places où se réunissaient les plus grandes quantités de gens possibles, étaient illuminées par la lumière des spots qui produisaient un effet hypnotique, donnant le sentiment à l'individu de faire partie d'un grand corps. Toute la mise en scène se nourrissait de la voix et de la gestuelle *in crescendo* du Führer, comparable à la production d'un grand film expressionniste. En 1939, Speer fait l'inauguration officielle du bâtiment de la « Nouvelle Chancellerie du Reich » pour Hitler, dans laquelle les diplomates étrangers devaient parcourir un pompeux corridor de 145 mètres de long avec un sol de marbre poli. Sur un plan psychologique, le temps employé pour le parcourir et l'insécurité qu'offrait la surface glissante du marbre, témoignaient d'une intention de domination sur eux.

Une dizaine de maquettes de *Germania* ont été produites à différentes échelles, non seulement comme instruments de projection, mais aussi comme objets de fétichisme. En effet, pour son cinquantième anniversaire, Hitler a reçu en cadeau de Goering, une maquette d'or massif de la Maison de l'art allemand (*Haus der Deutschen Kunst*) et Speer a offert de son côté une autre maquette de l'Arc de Triomphe de *Germania*. Ils ont même construit plusieurs maquettes à échelle 1, reproduisant des parties de bâtiments qui furent installées dans le parc de la ville, là où les familles se promenaient en fin de semaine. Objets d'étude dans leurs proportions réelles, ces gigantesques modèles à observer pendant le moment de repos du peuple cherchaient clairement à le manipuler en créant des attentes au sujet de la ville du futur. Utilisées pour l'industrie cinématographique bien développée à l'époque, les énormes coulisses cherchaient aussi à créer un effet de projection chez le spectateur,

comme cela se passe avec l'écran de cinéma. L'empressement des Nazis pour vaincre est évident, en particulier dans la conception de monstrueuses constructions disproportionnées se comparant aux idéaux classiques, telles le « Grand Dôme » ou « Halle du Peuple » *Große Halle* ou *Halle des Volkes*, à l'intérieur duquel la Tour Eiffel aurait pu être installée, ou telles que l'Arc de Triomphe qui devait être presque trois fois plus grand que celui de Paris. Mais aussi, d'un point de vue esthétique, ils pensaient nécessaire de ne pas détruire la capitale française, pour qu'à la fin de la construction de Berlin, il existe une autre ville à laquelle comparer leur supériorité.

AG : *Quels autres composants ont été présents dans votre projet d'exposition en plus de la maquette et comment ces éléments ont-ils été agencés dans l'espace ? Pourquoi avoir décidé de montrer le projet dans ce lieu ?*

EG : L'exposition « Héritage inconfortable » a eu lieu à l'Académie des Arts de Berlin en face de Pariser Platz 4 où, de 1937 à 1942, se trouvait le bureau principal de l'Inspecteur général de la construction chargé de la transformation de la capitale du Reich/*Generalbauinspektor*, Albert Speer. À l'entrée, sur un des murs intérieurs, on peut observer les traces de la cage d'escaliers et des murs du bureau du *Generalbauinspektor* Speer. Pour moi, c'était symboliquement important de pouvoir montrer mon travail à l'endroit où s'est planifié *Germania*. En plus d'exposer la *Maquette de Superposition*, il y avait seize plans en papier calque comme ceux qui étaient habituellement utilisés dans les bureaux d'architectes avec des photos, esquisses, textes et plans du projet. Les pièces étaient disposées dans l'espace de manière

non conventionnelle, imposant une difficulté physique au public pour la visite. Elles étaient accrochées plus bas que la norme des expositions ou fixées parallèlement au sol à plus de deux mètres, ce qui impliquait d'élever le regard ; ou encore posées à l'envers, obligeant le visiteur à se baisser ou à contourner les œuvres pour les voir. Le corps du visiteur adopte, en correspondance avec le texte et les images exposées, une posture inconfortable vis-à-vis de cet héritage.

AG : *Quel type de débat a suscité l'exposition de ce projet ?*

EG : Je pense que, confronté à un sujet aussi délicat, la possibilité d'un malentendu est dans l'ordre des choses. Immédiatement après l'inauguration de l'exposition, un professeur s'est plaint à la direction de l'Académie des Arts, affirmant que mon intention était de faire revenir le « fantôme » de *Germania*. J'ai extrait certains textes de Speer de 1978, dans lesquels je cherchais à montrer l'absurdité de sa pensée au moment de la planification du projet. Certaines personnes ont interprété cela comme une apologie de l'architecte nazi. J'ai également cherché à confronter les mensonges de Speer quant à sa méconnaissance des camps de concentration en exposant le plan de « Zones nettoyées de juifs »/ *Judenreine Gebiete*, produit et signé dans son bureau. Cependant les directeurs de l'Académie des Arts ont eu plus de difficultés face aux deux dessins réalisés par Hitler en 1925, ayant peur que quelqu'un n'agisse de manière inattendue en les voyant. Il était important pour moi de les exposer car l'artiste frustré qu'il était avait déjà en tête la démesure du projet, huit ans avant sa prise de pouvoir. Une image a causé la polémique : c'était une photo d'une maquette de l'intérieur du « Grand Dôme »

dans laquelle apparaît une niche au centre. Si l'on observe la cavité avec attention, ses formes et ses ombres ressemblent au visage d'Hitler, avec la raie typique de sa coiffure, sa moustache et même un salut hitlérien dessiné par l'ombre de l'aigle. Alors que certains connaisseurs affirment qu'il s'agit là de manipulation intentionnelle, postérieure à la prise de vue, et que le dictateur n'aurait jamais permis cette caricature, d'autres le perçoivent comme une volonté de l'autocrate de projeter de manière subliminale son être et son pouvoir, en faisant usage de l'architecture, même après sa mort.

De mon point de vue, même si l'architecture de *Germania* est monotone, dépourvue d'innovations architecturales et d'intérêt spatial, il y a quelque chose de suffisamment attrayant pour que certaines personnes trouvent de la « beauté » dans ses formes. Pour moi, c'est plutôt l'histoire qui fascine, tout en produisant simultanément un sentiment d'horreur. Derrière ces formes, se cache le régime nocturne de l'autre architecture, parfaite et uniforme, des camps de concentration, où se pratiquait le travail forcé jusqu'à la mort, avec des esclaves cassant la pierre et enfournant les briques dans les fours pour la construction. L'élaboration d'un projet d'une telle magnitude n'aurait été possible que grâce au déplacement et à l'extermination systématique de certains groupes sociaux, à l'utilisation d'une source presque infinie de main d'œuvre gratuite de prisonniers de guerre et à la destruction d'une grande partie de la ville existante. En effet, quand ont commencé les bombardements des Alliés sur Berlin, Rudolf Wolters a affirmé sarcastiquement qu'ils n'ont fait qu'aider à détruire une partie de la ville où étaient planifiés des bâtiments de *Germania*.

Après cette recherche artistique complexe, je me demande ce qu'il y a derrière cette

fascination et pourquoi la monumentalité est attrayante. Je crois que toute la fascination disparaît une fois que la mascarade qui se cache derrière les formes est révélée. Je regarde *Germania* comme la Tour de Babel, tombée avant d'être construite, et comme la projection d'un délire qu'ont en commun les architectures totalitaires. Les Allemands ont tenu à se confronter à leur passé et ont fait des avancées considérables pour la révision/*Aufarbeitung*. Je suis persuadé que cela peut être une invitation pour que d'autres peuples révisent sans peur leur propre héritage inconfortable.

La *Maquette Palimpseste Germania-Berlin* est visible dans l'exposition permanente

« Mythe Germania : vision et crime » organisée par l'association Berliner Unterwelten e.V. dans Berlin Gesundbrunnen. <http://berliner-unterwelten.de/myth-of-germania.1882.1.html>

Remerciements à :
Andreas Matschenz (Landesarchiv Berlin),
les architectes Albert Speer (AS&P – Albert Speer & Partner GmbH),
León Krier, Schultes Frank

Architekten et à Dimitrios Katsamakos et Yomayra Puentes pour les droits de reproduction des images.

Intérieur de la Grande Halle, collage sur le modèle de photographie, vue du côté de l'entrée de la tribune et de la grande niche.

Source : *Albert Speer : Architecture 1932-1942*, op. cit., p. 74.

